

LA CATEDRAL: MODELO, METÁFORA Y MÁQUINA

Antonio Fernández Alba

El conocimiento de las diversas fundaciones del monacato en el ámbito de la cultura medieval nos permite hoy reconstruir una serie de tipologías arquitectónicas en las que tuvo su origen y posterior desarrollo la vida monacal y poder analizar las organizaciones de estos conjuntos, la planificación del territorio junto a las formas de producción material, que configuraban el monasterio. Muchas de las experiencias que tanto en la organización de los trabajos del recinto monacal como en la formulación de lo que podríamos denominar en nuestros días proyecto de obra de estos conjuntos serán sin lugar a dudas el preludio de la gran espacialidad gótica; La catedral.

Es bien conocida la oposición entre la denominada "Escuela Escolástica", escuela que surge en la ciudad junto a la catedral, dedicada a la preparación de la salmodia, al estudio y explicación de las escrituras, y aquella otra modalidad que centraba su reflexión sobre el espíritu de la regla monacal la "Escuela Monástica", escuela del desierto, recinto del anacoreta cuya misión era la de facilitar de manera eficaz el diálogo entre Dios y el monje sin la menor interferencia. Los espacios del monasterio que rigen la Escuela Monástica y las formas en las que evolucionan sus recintos responden a una arquitectura que podríamos denominar de corte anti-intelectual, en el Cister se prohíbe, por ejemplo, la lectura de Platón y Aristóteles, los lugares donde reside el monje deben hacer elocuente una patente sobriedad y su construcción deberá obedecer a una economía de medios y materiales, lo estricto para que el conjunto monacal no reproduzca el exceso. No se realizarán torres de piedra para las campanas, señalan algunas de las normas que han de regir la construcción de sus fábricas, ni espadañas de madera de una altura inmoderada que deshonre los principios de sobriedad de la orden.

FORMAS: EXPRESIÓN DE LA LÓGICA ARTESANAL DE LA CONSTRUCCIÓN

Construir en el desierto requiere formalizar unos espacios cuyas proporciones sean adecuadas al rigor de los usos y sus formas sean expresión de la lógica artesanal de su construcción, los itinerarios por los

que el monje realiza sus actividades de trabajo y meditación han de estar dispuestos para que permitan percibir los ciclos del día y los espacios interiores abiertos al discurrir de las estaciones del año. El agua y el trazado del jardín se harán elocuentes en los recintos del claustro con el resto de los espacios monacales como un oasis por donde pueda discurrir el sosiego del espíritu, como una arquitectura de yuxtaposición donde acoger la soledad y definir un espacio humano para vivir en común el silencio divino. Los monasterios a ser posible, en el sentir de S. Benito, deben ser contruidos de forma tal que todas las cosas necesarias, es decir, molino, jardín, talleres y recintos para servicios diversos, estén situados en el interior del monasterio, de suerte que los monjes no tengan que salir fuera, porque esto no es más que una ventaja para sus almas.

"Cuando Bernardo recomienda «ofrecer a Dios un recinto lo bastante vasto para que lleve allí a cabo la obra misma de su majestad» utiliza una palabra de la que se habían servido los biógrafos de Hugo de Cluny para celebrar su obra de edificador. Pero el recinto que Bernardo invita a construir no es una basílica. Bernardo piensa en el alma. La cual, añade, no debe tener «curiosidad por los espectáculos placenteros». La fiesta suntuosa se celebraba en Cluny, se celebraba en Saint-Denis, entre la exteriorización de un espectáculo, de un decorado desplegado por todas partes, como ostentación de un tesoro real. En el Cister, la misma fiesta es interior. Despliega en el alma de cada uno de los monjes más avanzados sus fastos invisibles, tanto más espléndidos cuanto más avanzado esté el trabajo de reforma personal. Aquí es donde debemos reconocer el vuelco. Para Bernardo, los grados por los que el espíritu embrutecido se libera de las oscuridades de lo carnal tienen lugar en la intimidad de un alma que vivifica la Palabra. El descubrimiento de las verdaderas riquezas se opera, sin mediación material, en el curso de estas visitas furtivas con las que Dios consiente honrar a la morada purificada. A través de un comercio secreto, nupcial. "En este cuerpo moral..., sucede por momentos que la contemplación de la verdad puede producirse, al menos parcialmente, entre nosotros mortales... pero cuando por espacio de un instante fugitivo, y con la rapidez del relámpago, un rayo de sol divino es entrevisto por el alma en éxtasis, este alma extrae no sé de dónde representaciones imaginarias de objetos terrestres que corresponden a las comunicaciones recibidas del cielo: estas

imágenes vienen de alguna manera a envolver con una sombra protectora el resplandor prodigioso de la verdad aparecida. Gracias a esta mística, la función de la imagen de los “objetos terrestres” se invierte radicalmente. Ya no es —como todavía para Suger— camino hacia lo no perceptible, vía de aproximación que conduce las tinieblas hacia una mayor luz. La imagen es metáfora, traducción imperfecta, opaca, de una inefable iluminación. Es como una pantalla tendida ante los descubrimientos del éxtasis”¹.

La espacialidad medieval percibía los lugares que edificaba, no solo como referencia de cobijo sino como la manifestación de la verdad, la imagen como los recintos de su arquitectura no se formalizaban como reflejos de ficción o de la simulación que con tanta locuacidad expresiva desencadenará más tarde el barroco, sino como revelación de la verdad divina. En el monasterio —monas (la unidad), los monjes vendrán a ser como mónadas, cuerpos simples, individuales y solitarios, en el sentido que Leibniz precisa el concepto de “Mónada” sustancia simple e invisible de que se compone todo ser.

La arquitectura del monasterio aspira a ser ermita y claustro, ha de responder y sobre todo asegurar esta soledad e individualidad esenciales para poder compartir una vida en común. En el monasterio la construcción de los diferentes espacios que requiere la vida comunitaria tendrán que ser concebidos para que estos monjes, herederos del asceta del desierto puedan compartir la soledad real de eremita y la soledad moral del cenobio a través del silencio. Claustro, sala capitular, fuente conventual, refectorio y dormitorio adquieren una precisión formal que permite la configuración de múltiples sugerencias arquitectónicas.

EL CLAUSTRO MONÁSTICO ES ASIMILADO AL TRAZADO CATEDRALICIO

El “claustro monástico”, ámbito espacial tan directamente asimilado al trazado catedralicio será un motivo arquitectónico de un resultado plástico tan extraordinariamente feliz, debido ante todo al relato compositivo que adopta y que permite que introducido este espacio en un conjunto de pesadas masas de edificios de proporciones diferentes, como son la iglesia y los edificios conventuales, se les pueda anteponer un cuerpo basamental en la planta baja una estructura de arcadas mucho más ligera, de forma que ante el observador, se presenta esta diafanidad de arcadas, columnas y pilares como un valioso contrapunto de transparencias donde poder esculpir el discurso del texto sagrado. Los cistercienses se vuelcan en el diseño de esta estructura compositiva de tal forma que la secuencia de columnas, pilares o ventanales reposaban sobre un zócalo corrido que separaba el recinto ajardinado del patio, y allí donde el florecimiento monástico duraba por lo menos algunos decenios, recubrían estos espacios incorporan-

do el claustro como un recinto de vida activa al conjunto de dependencias del monasterio, de década en década los maestros canteros conferían a las hileras de arcadas una estructura cada vez más ligera.

Las innovaciones de carácter técnico y visual se interpretaban paulatinamente en el proceso de construcción, la bóveda de crucería cubriría los espacios más señalados.

“La construcción de la «Sala capitular» representaba una tarea arquitectónica que prometía grandes bellezas, gracias al hecho de que en su pared frontal y de acceso podía ser configurada precisamente del mismo material formal del cual constaba el claustro, sobre el cual se abría a través de tres o cinco arcadas, por lo general con un portal y dos o cuatro ventanas. Casi siempre tenía planta cuadrada, en ocasiones rectangular, cuya bóveda descansaba sobre dos, cuatro y, en pocas ocasiones, seis columnas o pilares. Solo en unos pocos casos, aunque importantes, los constructores se conformaron con una columna única en el centro de la sala. Los espacios esbeltos que ofrecen algunas salas capitulares y refectorios serán sin duda utilizados en la organización de las naves góticas de la catedral”².

TIPOLOGÍAS MONACALES, RELACIÓN CON LA CIUDAD PROTOBURGUESA

La arquitectura monástica, por tanto, respondía en sus postulados más esenciales a la ordenación de espacios para la soledad y el silencio. Estos oasis de meditación no estarían libres de las tensiones propias de convivencia del grupo humano y de una organización eclesiástica que controlaba la planificación de grandes áreas rurales como propietarios de las tierras. No es de extrañar por tanto que muchas ciudades europeas tres siglos después de la muerte de S. Benito se fueran consolidando alrededor de estas tipologías monacales y la ciudad protoburguesa creciera en analogías similares a los reductos espaciales del cenobio, tanto por su localización como por la diversidad de usos que organiza.

Muchos de los asentamientos y construcciones del Císter responden a criterios que hoy se entenderían como arquitectura paisajista, los monjes cistercienses buscaban lugares de una privilegiada situación natural, construían en medio del bosque, junto al río, de manera que su arquitectura de opacos y prolongados muros se encuadraba en recintos de unas geografías atractivas.

Los oratorios del Císter, sus claustros, recintos de trabajo y espacios sagrados se edifican con gran rigor y respeto al medio natural, integrando los conjuntos monacales en el paisaje natural. Las normas por las que se regía la construcción en los finales del románico se reducen a una geometría elemental del plano y del cubo, la rigurosidad del monacato prohibía enmascarar las estructuras bajo los adornos y obligaba a mostrarlas desnudas, a situar en la armonía de sus proporciones el resorte de todos los impulsos de fervor.



La Catedral de León elevándose sobre el caserío de la ciudad (foto J. Rivera)

“Rigurosidad en la dirección de la obra que reprimía la espontaneidad ingenua de las construcciones románicas anteriores, inspirando un cuidado primordial por el dominio del oficio, por la calidad técnica, por la herramienta eficaz y que, puesto que la piedra aquí como en el claustro cisterciense debía aparecer sin velo, elevó la perfección del material al rango de los elementos esenciales de la creación estética. Que invitaba a la más estricta economías de medios; que, finalmente, expulsó la mayor parte de las imágenes. Puesto que la iglesia es como el cuerpo de Cristo, debe sugerir la idea de encarnación, le basta mostrar una textura perfecta, como el cuerpo glorioso de los resucitados. Debe admitir entre todo lo que discretamente concurre a su ornamentación, únicamente lo más claro, lo más simple, lo más natural. Un sobrio follaje verdadero, reducido a su forma esencial, como en el pensamiento de Dios, su creador, y dispuesto con toda claridad como las premisas que el razonamiento pone en juego. En los capiteles de las catedrales no se ven más monstruos, ni más delirio vegetal que en los del Cister. El Cister había excluido de su arte lo imaginario en nombre de la humildad y del despojamiento. La catedral de 1200 lo excluyó a su vez en nombre de la razón, de un pensamiento que pretende progresar con pasos lúcidos, por los caminos sin retorno de la dialéctica y del cálculo. Y así fue como el claustro gótico de los cabildos catedralicios, cuyos capiteles se adornaban solamente con una flora ideal y muy simple, triunfó en el umbral del siglo XIII de las exhuberancias que San Bernardo, cien años antes, había condenado”³.

CRECIMIENTO DE LA CIUDAD MEDIEVAL

El crecimiento de la ciudad medieval y su nueva ordenación confluyen en muchas ocasiones por lo idóneo de la localización natural alrededor de lo que aún permanecía de los viejos monasterios, en ocasiones el comercio y la industria se asientan en lo que fueron estas potentes estructuras rurales, transformándose el viejo núcleo monacal en incipiente ciudad. La ordenada tipología monacal que dibuja la geometría del monasterio será asumida como tipología formal bajo la mirada racional del constructor de catedrales y sobre todo de las nuevas colonias mercantiles instaladas en los arrabales urbanos.

EL GÓTICO, LÓGICA ESTRUCTURAL Y ORNAMENTO GEOMÉTRICO

El gótico centrado sobre la transparencia, sobre la lógica estructural y sobre el ornamento geométrico que se desprende de su hacer constructivo reclama un modo de proyectar más preciso y virtuoso que sea al tiempo globalizador de un nuevo mensaje simbólico que ha de suplantarse y superar el viejo modelo monacal. En los últimos años del siglo XII la parroquia se transforma en el elemento vivo aglutinador de la sociedad rural, la empatía ante la muerte y los misterios del mundo a los que no se ofrecen respuesta, encontrarán

en los recintos de esta nueva institución una parte de alivio. El monasterio y sus grandes extensiones productivas explotadas por el monacato pierden su poder y pasa a estar bajo la tutela de las relaciones de producción que aparecen en la ciudad, donde tendrá una acogida favorable el desarrollo de la cultura, y un gran aliciente para el halago del capital y todas las motivaciones de producir.

NUEVA ORGANIZACIÓN DE LAS FUERZAS PRODUCTIVAS

El despertar urbano y su posterior desarrollo coloca en segundo plano al monaquismo, y con esta ausencia de protagonismo la retirada paulatina de los poderes que ejerce el abad en las grandes comarcas de sus propiedades rurales. La nueva organización de las fuerzas productivas en la ciudad difumina el protagonismo de este poder de los monacatos medievales y refuerza las funciones de los nuevos poderes que nacen en la ciudad que en adelante será sede del poder eclesiástico y militar. A medida que se desarrollan los arrabales de la ciudad, donde el artesanado y los comerciantes van configurando la variedad morfológica de la nueva estructura urbana evoluciona también la propia estructura feudal de la economía natural, en la que se asienta el monacato. Los períodos de la caballería cortesana y burguesía ciudadana comienzan a perfilar el despuntar gótico entre un dualismo de tendencias; ortodoxia y subjetividad, consumo y economía, trascendencia e inmanencia, entre racionalismo e irracionalismo, así el sentir del gótico nace en el interior de una cultura dividida, la catedral y el palacio, sede del nuevo poder eclesiástico, adquieren las dimensiones del monumento. La figura del monje se difumina y a la escena urbana se une un nuevo personaje, el burgués, que junto al clérigo y al caballero se constituirán en los protagonistas del entorno de la espacialidad del gótico urbano.

LA CATEDRAL, GESTO MATERIAL DE UN MODELO SIMBÓLICO

La catedral será el gran gesto material, la manifestación espacial de un modelo simbólico donde conviven la metáfora y la máquina, arquetipo arquitectónico que se financiará a veces con la generosidad de los capitales del incipiente poder burgués, las plusvalías eclesiásticas y las propiedades de los caballeros. La catedral representa la síntesis de lo que fue el conjunto monacal en el medio rural, transferido ahora a la ciudad. Edificio religioso, palacio episcopal, cabildo y dependencias de servicios se aglutinan en el nuevo modelo catedralicio. Un sistema de fuerzas mecánicas controladas que se exhiben sin el menor ornato en la belleza de su función, pero también visión de la “ciudad celestial”, lugar donde la mística pueda celebrar sus ritos litúrgicos y los fieles

puedan percibir los lenguajes que habitan en la morada del cielo.

“En las trazas que describe el modelo de catedral, todos los elementos arquitectónicos y constructivos visibles tienen una función que cumplir. No hay muros, sólo soportes; la masa y la carga de la bóveda parecen haberse reducido y consolidado en la vigorosa red de nervios. No hay materia inerte, sólo energía activa. Este universo de fuerzas no es, sin embargo, la manifestación desnuda de unas funciones tectónicas, sino la traducción de éstas a un sistema básicamente gráfico. Los valores estéticos de la arquitectura gótica son, en un grado sorprendente, valores lineales. Los volúmenes se ven reducidos a líneas, líneas que se nos presentan en precisas configuraciones de figuras geométricas. Los fustes «expresan» el principio de sustentación por la dinámica de sus líneas verticales. Los nervios «representan» los ángulos estáticamente importantes, aquellos en los que los dos «túneles» de una bóveda de arista se encuentran, pero no son esenciales para el sostenimiento de ésta. Puede demostrarse, de hecho, cómo el nervio fue precedido y preparado por la tendencia del arquitecto a entender y dirigir los ángulos de una bóveda de arista, no como conjunción de superficies curvas, sino como intersección de líneas rectas. En este estadio «intermedio» —a partir de 1080 aproximadamente— ya no se deja que los ángulos describan las líneas sinuosas que ordena la bóveda, sino que se disponen “arbitrariamente” para señalar una línea recta. Un elemento arquitectónico tan notable como es la bóveda de crucería es así en gran medida, no la causa, sino el producto del «grafismo» geométrico de la traza gótica”⁴.

La suntuosidad que había caracterizado a los monasterios cluniacenses se integra en la sobriedad constructiva que proclama el Cister, la escueta estructura que soportan los espacios del Cister la recoge el artesano-artista y la incorpora a la gran máquina catedralicia que hará patente en su simplicidad muraria en la portentosa ingeniería del arbotante, liberando el muro para el paso de la luz y la riqueza decorativa, cromática y formal en la que se debatían las trazas de los monjes de Cluny el maestro gótico lo llevará al retablo polícromo y a las vidrieras.

El espacio que levanta la catedral será recinto de la coronación de los reyes y sepulcro. El abad se consagra prelado y se traslada la espiritualidad del claustro a los nuevos recintos que se organizan junto a la catedral, se enriquece con una iconografía esgrafiada en vidrio, madera o piedra policromada para la ilustración del hombre urbano y así el monje del nuevo monasterio será el canónigo que sirve a la catedral en los radiantes e iluminados espacios.

“Será sin duda la luz, junto con el rico conocimiento del trazado geométrico que el maestro gótico practica el valor que con más audacia acomete en el largo proceso de la construcción catedralicia. La luminosidad y la orientación metafísica de la época es quizás aún más llamativa que en el caso de las proporciones. Es el tratamiento coherente y dramático que dio a este aspecto, el maestro gótico estaba pagando sin duda un tributo al gusto, o mejor al impulso estético, de su época. Para los

siglos XI y XIII, la luz era la fuente y la esencia de toda belleza visual. Dos pensadores tan alejados el uno del otro como Hugo de San Víctor y Santo Tomás de Aquino coinciden en atribuir a lo bello dos características principales: la consonancia de las partes, o proporción, y la luminosidad. Por poseer esta cualidad se considera hermosas a las estrellas, al oro y a las piedras preciosas. En la literatura filosófica de la época, y también en la épica cortesana, «lúcido», «luminoso» y «claro» son los adjetivos que se utilizan con más frecuencia para describir la belleza visual. Esta preferencia estética se ve intensamente reflejada en las artes decorativas de la época, que se deleitan en la vistosidad de los objetos relucientes, materiales brillantes y superficies pulidas. La aparición de la vidriera, movida por la asombrosa idea de sustituir los muros opacos por otros transparentes, refleja este mismo gusto. Y en los grandes templos de los siglos XI y XIII, la luminosidad es un rasgo que los hombres de la época solicitan y destacaban en sus elogios. Así vemos como advierten complacidos la estructura más luminosa, «structuram clariorem», de la nueva catedral de Auxerre o, en el caso de la cabecera de Saint-Denis, obra de Suger, la sustitución de una iglesia oscura por otra llena de luz”⁵.

LA TRANSPARENCIA QUE INTUYE EL SENTIR GÓTICO

Todo debe ayudar al alma a salir de las regiones de la semejanza, a clarificar desde la lógica de la razón técnica los caminos de los hombres hacia Dios. La transparencia que intuye y levanta el sentir gótico frente a la opacidad románica introducía un gran despliegue imaginativo tanto en las aportaciones que desarrolla la técnica como ampliando la capacidad de diseño para hacer evidente el ideario del abad Suger, que imbuido en las doctrinas de Plotino, postulaba para la espacialidad del canon gótico hacer de lo material algo inmaterial mediante la introducción de la luz.

La escuela urbana catedralicia que surgía junto a los muros de cimentación al iniciar las fábricas de la gran máquina gótica, no solo estaba destinada a clarificar la doctrina, iniciar el discurso del silogismo y los métodos sobre el sentido de la etimología, sino a agudizar el diseño de las formas para la mejor comprensión de la visión clásica. La catedral se entendía como la casa del pueblo, los espacios interiores de la catedral están desnudos, solo impregnados de los ecos de la soledad sonora de la polifonía y el cromatismo de la vidriera, junto al gran discurso de la materia sin copado en la estereotomía de la estructura de la bóveda ojival.

“La ojiva, en su esencia, no es otra cosa que un procedimiento mecánico, un artificio de albañiles, un medio técnico inventado para simplificar la construcción de bóvedas y para superar sus complejas dificultades. En el fondo se reduce a una operación del espíritu, operación de análisis y división del trabajo: aislar, abstraer de la masa por un cálculo diferencial los diversos elementos de que se compone, y tratarlos como datos mensurables y numerables; se trata de determinar y deducir, por una especie de disección y sabia cirugía, las funciones que

una bóveda presenta en conjunto e introducir en ellas precisión y cálculo, para separar los diferentes grupos de fuerzas opuestas que constituyen una cubierta de piedra; consiste, en una palabra, en distinguir los «elementos de soporte de la superficie soportada», en repartir los papeles, en disociar lo que es activo de lo que es inerte, lo que es construcción de lo que es cubrición, lo que es energía de lo que es protección. Operación de claridad que lleva la marca francesa de reducirlo todo a elementos inteligibles, y que no deja de recordar el segundo principio del «Discurso del Método»: «Dividir cada dificultad en tantos problemas cuantos sean susceptibles de una solución clara»⁷⁶.

El modelo que refleja la construcción de la catedral es el triunfo de una manera de pensar en occidente durante el siglo XIII. El triunfo que había significado la escolástica, aquella síntesis medieval de teología y filosofía y que había formalizado su modelo en el románico.

EL GÓTICO, SUMMA DE SABERES SAGRADOS Y PROFANOS

En el período del nacimiento del gótico, la escolástica se transforma en una summa de saberes sagrados y profanos, como se aprecia en algunos textos; Vicente de Beauvais (1250) divide su obra, especula, en tres espejos, apartados que como espejos reflejan tres valores a tener en cuenta: Naturaleza, doctrina e historia, percepción y memoria deben simultanearse para la mirada del creyente, al mismo tiempo que la lógica instrumental de la técnica no estará alejada del reflejo de la divinidad que emana de la catedral, máquina que señala de manera insistente esta actitud contradictoria, esta conciencia dialéctica entre la experiencia divina por la que ayuda el místico y la objetividad científica de la obra de ingeniería que representa el gran “opus” gótico.

LA ESPACIALIDAD GÓTICA COMO UN EDIFICIO DUAL

Todo procede de Dios y este devenir divino administra el tiempo y configura el espacio. Los territorios de la verdad estaban revelados, perfectamente acotados por la doctrina y controlados por el poder de los obispos, la herejía era pronto cauterizada, y esto para el trabajo al artista le llevaba a reproducir con cierta servidumbre los modelos establecidos producto más de las experiencias adquiridas que del cálculo y el proyecto arquitectónico con que descubrir unos arquetipos adecuados para las circunstancias económicas de cada ciudad, no obstante el modelo gótico responde a un prototipo de innovación singular apoyado en lógica de la visión, en la razón de ser de la estructura y en el puro intelecto, redescubre la simetría, desarrolla los trazados mediante la triangulación, formaliza la bóveda estrellada –curiosa variante en España de la cúpula musulmana o mudéjar–, elimina el muro como elemento portante, configurando en el exterior mediante la superestructura

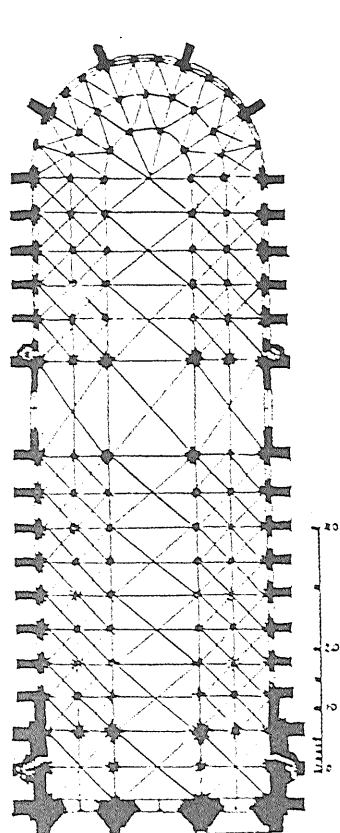
del contrafuerte una nueva espacialidad armónica de cargas, presiones y empujes, dualidad que nos presenta la espacialidad del gótico como un edificio dual que vacía el interior de las servidumbres mecánicas de las cargas y consolida en el exterior la materialización de su componente estructural. Los arbotantes, expresión manifiesta de las poderosas cargas que se relatan en el interior de sus espacios.

La catedral es una conjunción de saberes, reflejo claro de los conocimientos constructivos del siglo XIII que desarrolla la arquitectura europea con un despliegue imaginativo que se consolida en la gran aventura de la norma tipológica gótica. Interior y exterior mantienen un sosiego y armonía como lo reflejara el templo griego, sobre los estilobatos de Priene, pero detrás de la tupida sinfonía de los arbotantes un secreto fluye entre la escueta estructura y las transparencias del vidrio. Si el arquitecto griego logra establecer un equilibrio entre la pesadez de las fábricas de piedra y las columnas, el arquitecto gótico más audaz como constructor y sobre todo innovador, atento a indagar hacia lo no conocido, trata de lograr una síntesis entre los vacíos interiores, transformando la materia en luz y la astucia en el discernir las servidumbres de las leyes mecánicas en el exterior, creando ese manifiesto de la geométrica empírica que son la fábrica de muros que contrarrestan la diafanidad del espacio interior.

“Nada comparable a esos bloques, a esas monstruosas masas de piedra que nos dejan estupefactos, asombrados de cómo se ha llegado a removerlos, y por las cuales los tiranos antiguos imprimían el terror de su potencia sobrehumana. La Edad Media construyó sus inmensos monumentos con materiales de pequeñas dimensiones; no hay una piedra de esas bóvedas sublimes que no se pueda llevar en la mano. Este rasgo técnico, fundamental y orgánico, inscrito en el tejido mismo del edificio, es (mucho más que los dibujos enigmáticos llamados marcas de albañiles) la firma del alma cristiana.

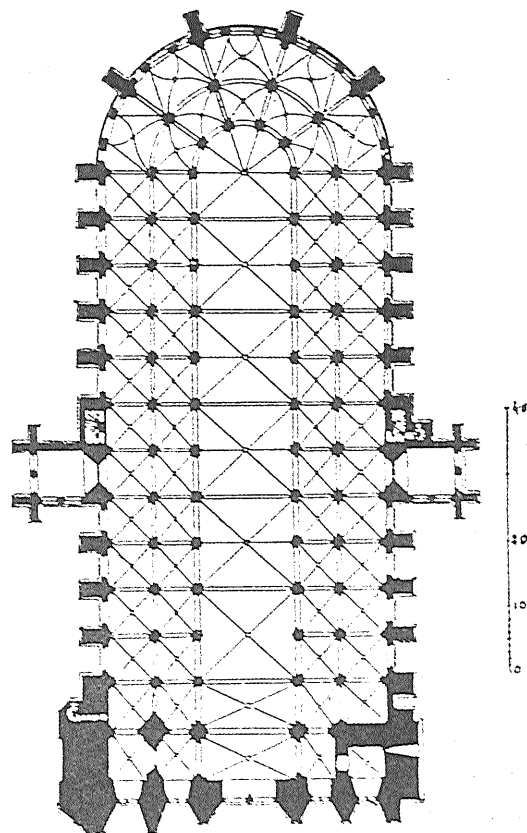
¡Matiz patético, desconocido en las otras arquitecturas! El artista, en la catedral, cuida de acrecer expresamente el número de las divisiones, de multiplicar el detalle, que jamás es una vana floritura, sino que tiene por función el recordar incesantemente a los ojos y al espíritu el elemento inicial y la medida común; ni un segundo deja en olvido al humilde obrero de una obra tan grande. Allí el hombre está por todas partes sensible, visible por transparencia, con sus pequeñeces, su debilidad, sus ínfimos recursos y la majestad de sus ensueños; mortal mezquino frente a la grandeza de sus deseos y de su alma”⁷⁷.

Quizás sea en la incorporación de la vidriera (preludio señalado de la pared cristal contemporánea) donde la estructura muraria de la catedral adquiere su mayor esplendor. Proteger los vacíos del interior de las naves y también la oquedad del alma para no sucumbir ante tanto interrogante sin respuesta y equilibrar la dolida conciencia de la oscuridad románica frente a los nuevos itinerarios de la razón y la libertad de pensar.

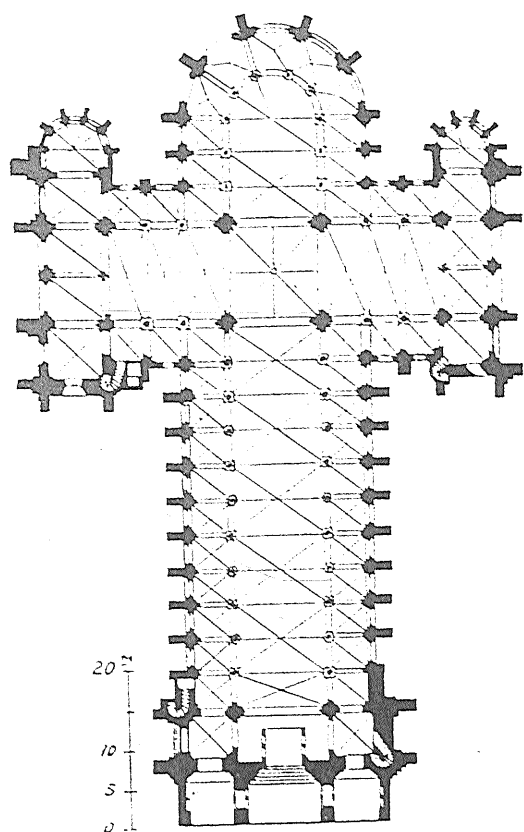


PARÍS.

(Según M. Aubert.)

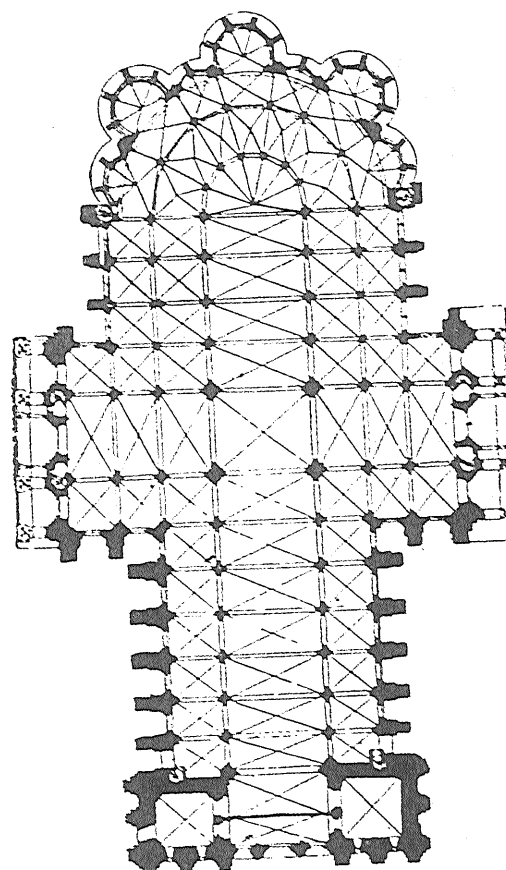


BOURGES.



LAON.

(Según E. Lambert.)



CHARTRES.

(Según L. Bréhier.)

Plantas de las catedrales francesas de Paris, Bourges, Laon y Chartres

LA VIDRIERA SÍNTESIS DE OPACIDAD Y TRANSPARENCIA

La vidriera es la síntesis precisa de opacidad y transparencia, forma hecha de piedra y cristal, de ocre calcáreo y amarillo de plata. El vidrio como crisol del nuevo espacio, la luz de colores fundidos que matice cada instante del día o nos anuncie las estaciones del año. Ilusiones vitrificadas en vidrios de cobaltos donde bucean engarzados rostros con perfiles de azul turquesa, trovadores como trozos de esmeraldas por cuyos brillos asoman los reductos de su intimidad lírica, artesanos que se funden con las luces del alba para iluminar a los temores por donde revolotean las luciérnagas del alma.

Frescos en piedra que anuncian con apretado esplendor las verdades que salvan al hombre, luz, como en el pórtico de Chartres, que se configura en imagen y palabra, imagen del dolor o de profética esperanza. Emplomadas biblias de codificada y precisa ideología. Museo a la intemperie que define con precisión el dentro y el fuera de los cuerpos y las almas.

Percepción cósmica de una iconografía dispuesta para navegar por las ligeras naves de pilares y arbotantes como si de una sinfonía arquitectónica se tratara; dinteles, basamentos, jambas y cornisas se sustentan entre sillares equilibrados en la tracción de sus fuerzas y en describir a la vez los miedos de la naturaleza insensible, con los cantos a la tierra, junto algunas muestras del reino vegetal, robles y encinas, como entablamento aparecen animales recogidos en los bestiarios medievales, haciendo patentes los signos de lo irracional como friso coronando los reinos del sumo creador, todo un cosmos ordenado bajo la excelencia estética de la proporción pero también haciendo patente su funcionalidad técnica, reflejando, sin duda en las grandes masas de piedra, las viejas doctrinas platónicas y la influencia de la cosmología sobre la arquitectura, de las que el sentir gótico era deudor, lección de un desarrollo técnico que conoce todos sus misterios, según los cuales “la estabilidad indisoluble del Cosmos descansa en la proporción perfecta”, como bien señala O. Von Simson:

“Correspondencias místicas, y sólo el que comprendía tales correspondencias comprendía el significado y la estructura últimos del universo. Según esto, la armonía musical que los platónicos de Chartres descubrieron en el universo era fundamentalmente no un principio físico, sino metafísico, un principio que preserva el orden de la naturaleza, pero que se hallará presente, con mucha más claridad, en el mundo venidero. Pues la caída terrenal de Adán había oscurecido el orden teológico del cosmos, su principio y su fin, en lo que en términos agustianianos es la «unisonancia» con Dios. Ese orden, no obstante, se halla aún de modo manifiesto en la armonía de las esferas celestiales. De ahí esa tendencia medieval, muy conocida para todo lector de Dante, a conectar el reino de las estrellas con la morada celestial de los bienaventurados. Esta misma tendencia explica el simbolismo aparentemente doble de la catedral, que es a la vez «modelo» del cosmos e imagen de la Ciudad Celestial. Cuando el arquitecto proyectaba su templo según las

leyes de la proporción armónica, no sólo imitaba el orden del mundo visible, sino que transmitía también, en la medida en que le es posible al hombre, una indicación de la perfección del mundo venidero.

Llamar a la catedral imagen o símbolo del cosmos no es suficiente para captar esta decisiva relación, pues el término «símbolo» se ha convertido hoy en algo demasiado insípido. Proyectada en un intento de reproducir la estructura del universo —semejante en ello a los grandes experimentos científicos de la moderna—, la catedral se puede comprender quizás mejor como un «modelo» del universo medieval. Ello puede darnos una mejor idea de la significación especulativa de estos grandes edificios, significación que va más allá de su belleza y de su finalidad práctica como lugar público de oración.

No obstante, la catedral era por encima de todo la proximidad de la verdad inefable. El universo medieval era teológicamente transparente. La Creación era la primera de las autorrevelaciones de Dios, y la Encarnación del Verbo la segunda”⁸.

Lo específico del ser, la armonía y la gracia, virtudes y vicios se acogían al universo del círculo. Los grandes rosetones que horadan las fachadas de la catedral vienen a ser como un mapa mundi, soporte en el que se describían las aspiraciones grande so pequeñas de los hombres, calidoscopio de la ciudad celeste. Si los problemas de la estática se resolvían por medios puramente geométricos, la vidriera en la catedral no sólo cierra la caja espacial y permite que el edificio sea bello a la vez que confortable sino que hace protagonista a la luz enlazando con una vieja tradición platónica, para quines la luz del sol “no sólo lo que crea es visibilidad en todos los casos visibles, sino también se generan nutrición y crecimiento”. La conquista que representa la luz en el delicado entramado del gótico es uno de los grandes avances en la arquitectura en los preludios del renacimiento y cobraría nuevo protagonismo hasta bien consolidados los postulados modernos de las arquitecturas de la transparencia.

“Según la metafísica platonizante de la Edad Media, la luz es el más noble de los fenómenos naturales, el menos material, el que más se acerca a la forma pura. La luz es, además, el principio creativo de todas las cosas, y es especialmente activa en las esferas celestiales, desde donde es causa de todo el crecimiento orgánico que se produce aquí en la tierra, y más débil en las sustancias terrenales, ¿no se sacan de arena y ceniza transparentes cristales para las ventanas, no se enciende el fuego partiendo del negro carbón, y no es esta cualidad luminosa de las cosas una prueba de la existencia de la luz en ellas? Según los pensadores medievales, la luz es el principio del orden y del valor. El valor objetivo de una cosa se halla determinado por el grado en que participa la luz. Y al deleitarnos contemplando objetos luminosos, captamos de forma intuitiva su dignidad ontológica en la jerarquía de todo lo que existe. La más grande exposición poética de la metafísica medieval de la luz la hallamos en el «Paraíso» de Dante. Puede describirse el poema como una gran fuga sobre el siguiente tema único: «la luce divina é penetrante per l’universo secondo ch’è degno» (31:22 y ss.), «la luz divina penetra el universo según dignidad»”⁹.

El maestro de obras medieval trataba de acercarse a la naturaleza, conocedor de la geometría podía interpretar e imaginar las formas con las que contrarrestar los esfuerzos mecánicos, orientar sus cargas, disponer la estereotomía de sus bóvedas, en definitiva intuir un modelo empírico que desde elementales trazas poder levantar las fábricas de la gran máquina de la catedral.

Nuestra concepción del mundo naturalista y científica es, en lo esencial, como señalaba Hauser, una creación del Renacimiento, pero el impulso (...) lo dio el nominalismo de la Edad Media.

“La forma fundamental del arte gótico es la adición (...) ..., el principio predominante es siempre el de la expansión y no el de la concentración, el de la coordinación y no el de la subordinación, la secuencia abierta y no la forma geométrica cerrada. La obra de arte se convierte así en una especie de camino, con diversas etapas y estaciones, a través del cual conduce al espectador, y muestra una visión panorámica de la realidad, casi una reseña, y no una imagen unilateral, unitaria, dominada por un único punto de vista. (...) El arte gótico lleva al espectador de un detalle a otro y ... le hace leer las partes de la representación una tras otra¹⁰”.

Con el modelo gótico se revela un modo de construir donde va a predominar el rasgo de la ingeniería de la arquitectura, si la forma románica viene definida por el canon arquitectónico que protagoniza el muro, en la espacialidad gótica surgirá la estructura, edificada con nervios, arcos y pilastras, el muro del románico desaparece y la filigrana estructural se une con las masas arquitectónicas para lograr su efecto monumental. Obra maestra del gran período experimental como es el s. XII, modelo en el que subyace aún la metáfora de la alegoría en piedra heredada del románico y los sistemas de nervios y aristas de la bóveda bien aparejados del artesano y geómetra del gótico que permitieron el equilibrio de masa y peso.

La máquina gótica no se puede considerar sólo como un esquema, responde a un sistema de vacíos espaciales, convirtiendo lo arquitectónico en una estructura de elementos no arquitectónicos de transparencias y esculturas, sin límites, abiertos a la contemplación de una ilusión de la lógica, de la razón de ser de una estructura que construye unos espacios determinados, delineados mediante una geometría pictórica.

La catedral gótica responde a la estructura que organiza el ingenio de la *máquina*, se instaura como *metáfora* de la mirada y se consolida como *modelo* del puro intelecto.

LA CATEDRAL: MODELO, METÁFORA Y MÁQUINA

Partiendo de un análisis de los “grandes órdenes constructivos”, las abadías de Cluny y la utopía de S.

Gallen en el esplendor románico y acercándose a los ejemplos de la reforma de S. Bernardo en los principios ya del gótico, las reflexiones que acompañan a esta intervención académica ofrecen un análisis en torno a la evolución de estas tipologías rurales del monacato hasta convertirse en el artefacto urbano de la nueva “civitas dei” ya en el desarrollo de la ordenación gótica de la ciudad.

El modelo de la catedral es algo más que la expresión arquitectónica de una actitud religiosa. La catedral responde a una nueva concepción del ingenio técnico y capacidad artística creando una ingeniería espacial donde se hace posible encajar un nuevo estilo de vida y religiosidad, racionalizarlo y construir un alfabeto simbólico.

El artefacto gótico se forjó en unos tiempos de cambios muy parecidos a nuestra época, donde el desarrollo de una segunda naturaleza de raíz técnica llena nuestro mundo de máquinas y artefactos que ordenan las nuevas formas de vida. La gran máquina de la catedral es un campo abierto, de investigación, para la mirada de nuestro tiempo y reclama una mayor atención desde las políticas de estado para su conservación y atención en una Europa que debe aprender a considerar su gran patrimonio arquitectónico más allá de la taquilla del hipermercado.

BIBLIOGRAFÍA

- VON SIMSON OTTO: *La catedral gótica*. Alianza Editorial 1980 Madrid.
- LUIS GILLET: *La catedral viva*. Ed. Epesa 1953. Madrid.
- NAVASCUES P. y SARTHOU, C.: *Catedrales de España*. Ed. Espasa Calpe.
- RIVERA J.: *La catedral de León*. Ediciones de la Universidad de Valladolid.

NOTAS

1. DUBY, GEORGES. San Bernardo y el Arte Cisterciense (El nacimiento del Gótico). Taurus, 1981, pág. 83
2. BRAUNFELS, WOLFGANG. La arquitectura monacal en occidente. Barral Editores, 1973, pág. 154.
3. BRAUNFELS, WOLFGANG. La arquitectura monacal en occidente. Barral Editores, 1973, pág. 154.
4. VON SIMSON, OTTO. La catedral gótica. Alianza Forma, 1982, pág. 29.
5. VON SIMSON, OTTO. Op. cit., pág. 29.
6. GUILLET, LUIS. La catedral viva. Espasa, Madrid, 1952.
7. GUILLET, LUIS. Op. cit., pág. 112.
8. VON SIMSON, OTTO. Op. cit., págs. 56-57.
9. VON SIMSON, OTTO. Op. cit., pág. 71.
10. PATTETA, L. Historia de la Arquitectura (antología crítica), pág. 185.